



Поэты Серебряного века о своем творчестве

© Л. Л. БЕЛЬСКАЯ,
доктор филологических наук

В статье дается обзорная панорама размышлений в стихах о своем творчестве поэтов Серебряного века – символистов и акмеистов В. Брюсова, А. Блока, А. Белого, О. Мандельштама, М. Кузмина, А. Ахматовой и других. Все они верили в высокое назначение поэзии, особую духовность, бессмертие поэтического слова. Как рождается вдохновение, каким должен быть поэт, как он ощущает себя среди людей, в чем ценность его поэзии – эти размышления рождали почти дословные переключки между поэтами, что неоднократно отмечается в статье.

Ключевые слова: Серебряный век, поэзия, символизм, акмеизм, поэтическое слово, муза, метаформа, эпитет.

XX век принес в русскую поэзию новые художественные образы, обновление поэтического языка, новые воззрения на искусство. Завершителем классических традиций выступил И. Бунин, в первых стихах которого слышались никитинско-надсоновские отзвуки: поэт – «бедняк, задавленный нуждой», «измученный скорбями», умирающий от голода, а на его могиле крест цветами перевьют (Поэт, 1886). В духе «чистого искусства» поэт «на высоте, на снеговой вершине» вырезал сонет для избранных, не для толпы, живущей в долине («На высоте...», 1901). В зрелости Бунин придет к мысли, что «нет в мире разных душ и времени в нем нет», то есть художник вбирает и объединяет в своем творчестве достижения пращуров и чувствует себя наследником всех

эпох. Впоследствии эти же идеи, но по-своему выразит О. Мандельштам: «Я получил блаженное наследство, / Чужих певцов блуждающие сны».

Теоретиком и практиком нового литературного направления – символизма, провозгласившего основой образности символику и ассоциативность, был В. Брюсов. В начале своего творческого пути он сформулировал три постулата – жить не настоящим, а грядущим; никому не сочувствовать, а полюбить лишь себя; поклоняться искусству, «только ему безраздумно, бесцельно» (Юному поэту, 1896). Он трактовал творчество как подсознательное состояние полусна-полубреда со странными ощущениями и видениями: несозданные создания колыхаются во сне, «фиолетовые руки» «полусонно чертят звуки в звонко-звучной тишине» (Творчество, 1895). Но сам не всегда следовал этому кредо и то заявлял, что всем богам посвящает стих, то заверял, что «Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза, / И песня с бурей вечно сестры», а себя именовал «песенником борьбы» (Кинжал, 1903 – ср. с Лермонтовым). А еще через несколько лет посоветует стихотворцу быть «холодным свидетелем» всего происходящего в мире:

Быть может, всё в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

(Поэту, 1907).

Однако позже поэт признавался, что «каждый трепет, каждый вздох счастливый вместить стремился в стих» (Поэт – Музе, 1911) и настаивал на том, что черпает вдохновение в «звуках жизни и природы»: «Я ветру вслух твердил стихи, ⟨...⟩ Просил у эхо рифм ответных» (Ученик Орфея, 1918). Эти метания, перемены в эстетических вкусах и взглядах на искусство были вызваны как требованиями времени, так и внутренними противоречиями, духовными и художественными исканиями самого поэта, который даже как-то сказал, что устал «от смены дум, желаний, вкусов, / От смены истин, смены рифм в стихах» и от собственного «Я»: «Желал бы я не быть “Валерий Брюсов”» («Я жить устал среди людей и в днях...»), 1902).

Будучи поэтом мысли, Брюсов в конце жизни пытался создать научную поэзию: «Хочу стихи связать с наукой», имея в виду философию, – в XIX веке мечтал Огарев. Брюсов же подумывал о точных, естественных науках (Мир электрона, Мир N измерений).

Декадентская поэтесса З. Гиппиус декларировала таинственность творческих снов: «Я – раб моих таинственных, / Необычайных снов... / Но для речей единственных / Не знаю здешних слов» (1896). И, как и Брюсов, объявляла о своей приверженности к классическому стиху,

«напевным рифмам», стройным строфам, похожим на «храма белого колонны» (Белый стих, 1915).

Поэзии К. Бальмонта была свойственна импрессионистичность: «только мимолетности я влагаю в стих». Но ему нравились и «кинжальные слова», он сравнивал себя с кузнецом: «я стих кую». В отличие от Брюсова, Бальмонт отказывался размышлять над стихами (Как я пишу стихи). Рекламируя краткость («Лучший стих – где очень мало слов»), он на самом деле был автором, нередко впадавшим в велеречивость тяготевшим к нанизыванию эпитетов:

Я – изысканность русской медлительной речи,
 Предо мною другие поэты – предтечи,
 Я впервые открыл в этой речи уклоны,
 Перепевные, гневные, нежные звоны.

(«Я – изысканность...», 1902)

Однако в зрелости поэт станет скромнее оценивать свои творческие достижения: «старинный крепкий стих, не мною созданный, но мною расцвеченный» («Приветствую тебя...», 1923).

Младшие символисты адресовали своему учителю Брюсову послания и восторжались его духовностью и мастерством: «твой стих победный», «твой зорек стих, как око рыси» (Вяч. Иванов, 1903); «В строфах – рифмы, в рифмах мысли / Созидают новый свет» (А. Белый, 1904); «Твой дух таинственный {...} велит к твоей мечте единственной прильнуть» (А. Блок, 1912). Вяч. Иванов, относя себя к «поэтам духа» («Мы – Вечности обеты / В лазури красоты»), свой стих называл «светозарным», а свою поэзию «моей золотой сестрой» (ср. с некрасовской «сестрой народа и моей»).

Таинственны, туманны и абстрактны были призывы А.Белого к поэту говорить о «неслыханном полете столетий», о «безумье миров», о «смеющейся грусти веков, о пьянящих багрянцах» («Огонечки небесных свечей...», 1903) и его отзвуки о своей поэтической речи: «Мои слова – жемчужный водомет», «капризной птицы лёт, туманом занесенный» (Мои слова, 1901). И сам он сознавал, что не понят людьми, но верил, что с ним «бирюзовая Вечность».

Самый крупный поэт Серебряного века А. Блок выстроил свою жизнь и творчество как «трилогию вочеловечения», как «путь от личного к общему» – через испытания, утраты, отчаяние, проклятия – к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо мира. От первого тома к третьему изменяются и блоковские оценки собственных творений, претерпевая значительную эволюцию. В первом автор словно блуждает в потемках и сомнениях, опираясь на традиционные метафоры: «Полон страха неземного, / Горю поэзии огнем», «Чего желать? Куда идти?». Есть ли у него поэтический дар? Что это – «про-

роческие стихи» или сумрачные и печальные песни, в которых «звук нестройный», «дум неясные штрихи» и «неведомые созвучья»?

В моих стихах ты мощи не найдешь,
Напев их слаб и жизненно бесславлен,
Ты новых мыслей в них не обретишь.
(«Я – человек...», 1899)

К концу первого тома к юноше приходит понимание, что он «не певец веселых песен», но вечно плакать не может (1902). И он испытывает гордость, что открывает «границы стиха» у подножия торжества Прекрасной Дамы, в образе которой, подхваченном у В. Соловьева (мистический символ Вечной Женственности), скрывались реальные черты невесты и жены Блока Л.Д. Менделеевой.

Если первый том – это узнавание автором самого себя и своей любви (*Я* и *Ты*), то второй – знакомство с другими людьми (*вы, он, она, они*): «И каждый звук был вам намеком / И несказанным – каждый стих» (Тишина цветет, 1906). В стихотворении, посвященном гимназистке Лизе Пиленко, он характеризует себя как сочинителя, не живущего подлинной жизнью:

Ведь я – сочинитель,
Человек, называющий всё по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.
(«Когда вы стоите...», 1908)

Третий том – это выход в мир, «чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар». *Я* все чаще заменяется на *мы* – «тихими словами мы громко обличали вас». Изображая современных стихотворцев (Поэты, Друзьям, 1908), Блок задумывается, что он ценит в себе:

Простим угрюмство – разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь – дитя добра и света,
Он весь – свободы торжество!
(«О, я хочу...», 1914)

И свои стихи он оценивает все критичнее и бескомпромисснее. Если в 1908 году он мог еще сказать: «Грустя, и плача, и смеясь, / Звенят ручьи моих стихов», то в последующие годы, отмечая их «мятежность», поэт ассоциирует свою поэзию не только с метелями, но и с бредом и мраком и осознает, что пора «Будить мои колокола, / Чтобы распутица ночная от родины не увела» (отголосок лермонтовского колокола «на башне вече-

вой»). И в «напевах сокровенных» Музы улавливает «роковую о гибели весть», а сама Муза уже не «чудо», а «мученье и ад» (К Музе, 1912). Выказывает Блок опасения и по поводу будущей печальной доли своих сочинений: «Молчите, проклятые книги! / Я вас не писал никогда!» (Друзьям, 1908).

Оглядываясь на пройденный путь, Блок благословляет свое прошлое: «Я лучшей доли не искал. О сердце, сколько ты любило! / О разум, сколько ты пылал!» («Благословляю всё, что было...», 1912).

Некоторые поэты начала XX века, в отличие от Блока, избегали говорить о своих произведениях, размышляя о поэзии вообще: «Творящий дух и жизни случай / В тебе мучительно слились» (И. Анненский); «темен стих без рифм» (Ф. Сологуб); «Безумье вечное поэта (...) / Он в смерти жизнь хранит, / Времен не слушаясь запрета» (В. Соловьев); «Танцуют стихи, чтобы вспыхнуть попарно / В влюбленном созвучье» (М. Волошин).

Пришедшие на смену символистам акмеисты противопоставили многозначной символике и мистике мир предметный, вещный, «прекрасную ясность»: «Где слог найду, чтоб описать прогулку, / Шабли во льду, поджаренную булку...» (М. Кузмин). Если Кузмина привлекал «дух мелочей, прелестных и воздушных», то Г. Иванов предложил иную трактовку поэтического творчества: «Поэзия – точнейшая наука: / Друг друга отражают зеркала». М. Зенкевич назвал поэта «наркоманом» и вопрошал: «Какой наркоз ужасней наркотика рифм?».

«Муза дальних странствий» Н. Гумилева путешествовала по разным континентам и эпохам («Моим рожденные словом / Гиганты пили вино...»). Будучи создателем и руководителем «Цеха поэтов», он не столько анализировал свои стихи, сколько давал советы другим стихотворцам: «Пусть будет стих твой гибок, но упруг», «Твой стих не должен ни порхать, ни биться» (Поэту); «Поэт, лишь ты единый в силе / Постичь ужасный тот язык, / Которым сфинксы говорили...» (Естество). Что касается собственного творчества, то Гумилев предлагал его своим читателям как «учебник жизни»:

Я не оскорбляю их неврастением,
Не унижаю душевной теплотой, (...)
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо.

(Мои читатели, 1921)

Гумилев верил в великую силу Слова («Словом останавливали солнце, / Словом разрушали города») и в бессмертие словесного искусства, которое воспитывает в людях эстетические чувства: «Что делать нам с

бессмертными стихами? / Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать». И поэт определил этот феномен как «шестое чувство» (Шестое чувство).

О. Мандельштам тоже верил в высокое предназначение поэта и поэзии: «Все исчезает – остается / Пространство, звезды и певец», «Он ждет сокровенного знака, / На песнь, как на подвиг готов: / И дышит таинственность брака / В простом сочетании слов» («Как облаком сердце одето...», 1910). Для него, образно воспринимавшего все в окружающем мире, «воздух дрожит от сравнений», «земля гудит метафорой», а в песне важны имя и название – тогда она будет жить вечно. Накануне своего последнего ареста и гибели Мандельштам даст такую формулу поэзии – «Дрожжи мира дорогие: / Звуки, слезы и труды». Так и для Пушкина рядом с вдохновением были слезы, а поэзия не мыслилась без «звучков сладких» и постоянного труда, но Мандельштам добавил «дрожжи мира», без которых мир не может развиваться.

В отличие от Гумилева Мандельштам не старался никого поучать, однако себе и своим творениям знал цену, считая себя «неисправимым звуколюбом», которому дан дар «летать и петь» и «слова пламенная ковкость»: «Дыханье веще в стихах моих / Животворящего их духа» (1909); «Только стихов виноградное мясо / Мне освежило случайно язык» (1932). В трагические 30-е годы поэт составил не завещание, а скорее просьбу, запечатлевшую в метафорах трагическую судьбу поэта: «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма, / За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда...».

Если в творчестве Гумилева и Мандельштама упоминания Музы как аллегии поэзии были единичны («Как мы смеялись в былые года / С вольною Музой моей», «От Музы мне тайн не иметь»), то для А. Ахматовой Муза не отвлеченное понятие, а живое существо, имеющее конкретные приметы (смуглая рука, белая одежда, дырявый платок). Это подруга и сестра, постоянно сопровождающая автора: заглянула в лицо, отняла кольцо; «печальная Муза моя, как слепую, водила меня» (1911); «веселой Музы нрав не узнаю» (1916); «ночью Муза слетит утешать» (1921); «милая гостья с дудочкой в руке» (1924); «в комнате опального поэта дежурят страх и Муза» (1936); она «глохла и слеpla», но восставала из пепла, как Феникс (1959); «Музу засекли мою» (ср. с некрасовской «кнутах иссеченной Музой»). По существу, ахматовская Муза – это ее двойник, проходящий тот же жизненный и творческий путь, что и сама поэтесса.

Аналогичную эволюцию мы наблюдаем и в ее отношении к своим стихам – от «детских стихов» и «песенки о вечере разлук» (1912), от «молитвы губ моих надменных» (1913), от песни, разрывающей сердце (1917), к «тайному хору» ненаписанных стихов, которые бродят вокруг и могут задуть поэта (1945), к «стихов казненных стае» (1956):

«Не мудрено, что похоронным звоном / Звучит порой непокоренный стих» (1958).

Ахматова нередко именуется своими творениями песнями и широко пользуется эпитетами: «Слагаю я веселые стихи / О жизни тленной, тленной и прекрасной»; «звенящие» слова, «глухая жажда песнопенья», «дикие песни», «стихов моих белая стая», «песня звенела нежней», стих «задорен, нежен». По примеру многих творцов, описывающих творческий процесс (вспомним пушкинскую «Осень»: как рождается «лирическое волнение», «легкие рифмы» и «мысли тянутся к перу»), и Ахматова в цикле «Тайны ремесла» показывает, как возникают какие-то «шепоты и звоны», чудятся «жалобы и стоны»:

Но вот уже слышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки,
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

(Творчество)

В этом же цикле звучит фраза, ставшая знаменитой, о том «из какого сора растут стихи, не ведая стыда», и перечисляются одуванчик, лопух, лебеда, сердитый окрик, запах дегтя и «таинственная плесень на стене» (неожиданный оксюморон).

Как и Мандельштам, Ахматова любила поэтические переключки, смешение «своего» и «чужого», цитаты-«цикады»: «налево беру и направо и даже без чувства вины», чтобы «выдать шутя за свое» (ср. с мандельштамовским «И снова скальд чужую песню сложит / И, как свою, ее произнесет»). Бывает, что такие отголоски почти неузнаваемы. Так, если в строках «Наше священное ремесло / Существует тысячи лет» легко услышать ссылку на «мое святое ремесло» К. Павловой, то в листьях ивы из царскосельского парка («Этой ивы листья в девятнадцатом веке увяли, / Чтобы в строчках стиха серебриться, свежее стократ») мало кто усмотрит сходство с фетовским засохшим листком: «Этот листок, что иссох и свалился, / Золотом вечным горит в песнопенье». Читатель может быть удивится, обнаружив, что сопоставление камня и металла с нетленными поэтическими образами у А. Майкова, возможно, впоследствии отозвалось в ахматовском четверостишии. Сравним написанное Майковым в 1887 году и Ахматовой в 1945:

Да! Крепкий выветрится камень,
Литой изржавеет металл,
Но влитый в стих сердечный пламень
В нем вечный образ восприял.

(1887)

Ржавеет золото и истлевает сталь,
 Крошится мрамор. К смерти все готово.
 Всего прочнее на земле – печаль
 И долговечней – царственное слово.

(1945)

Ахматова совершенно справедливо не считала такие переключки (подчас неосознанные) повторениями и свою правоту закрепила в сентенции: «Не повторяй – душа твоя богата – / Того, что было сказано когда-то, / Но, может быть, поэзия сама – / Одна великолепная цитата» (1956). И тут она словно откликнулась на призыв Баратынского – «Не повторяй: своеобразен гений...», воспользовавшись тем же лексическим и ритмическим зачином и 5-стопным ямбом, хотя вслед за тем сама же и оспорила первоначальный тезис.

В литературе Серебряного века появляется целая плеяда поэтесс (начиная с Мирры Лохвицкой), что вызвало остроумную ахматовскую шутку: «Я научила женщин говорить, / Но, Боже, как их замолчать заставить!». К числу ахматовских «учениц» в разной степени можно отнести Аделаиду Герцыг, которую огорчали ее несмелые, робкие, никому не нужные стихи, похожие на «призрак нелюбимый»; и Софью Парнок с ее «лукавой», «изменчивой», «неблагодарной» Музой и советом гнать ночные стихи прочь, ибо они «недоноски духа» (и Ахматова всю жизнь страдала бессонницей); и Елизавету Дмитриеву, временно надевшую на себя маску Черубины де Габриака (а Ахматова «во многих жила зеркалах») и заключившую «союз с мучительной богиней из хора светлых муз»; и Надежду Павлович, которая видела в Ахматовой «Музу юности своей», а свою Музу называла то «ангелом моим убогим», то подругой (как и Ахматова).

Продолжение следует

*Цфат,
 Израиль*